

CONCEPCIÓN DEL PERSONAJE Y VERDAD EN LA CORRESPONDENCIA DE GUSTAVE FLAUBERT

M^a Macarena Dengra Rosselló

Universitat de les Illes Balears

RESUMEN: Uno de los problemas literarios que Flaubert enfrenta en la *Correspondencia* es el de la creación del personaje. Al respecto, postula una verdad artística: el autor debe mostrarse impersonal, prescindiendo de expresar sus sentimientos respecto a los personajes con el fin de desaparecer detrás de su obra y que ésta aparezca ante los ojos del lector como un mundo que emerge autónomamente. La impersonalidad que defiende Flaubert es el resultado de la lectura del *Cours d'esthétique* de Hegel, concretamente de la versión de Charles Bénard. Los argumentos con los que en la *Correspondencia* defiende su tesis del artista impersonal están tomados del análisis hegeliano de la obra de Homero: lo definitorio de los poemas homéricos es que el autor no deja oír su voz. Sin embargo la impersonalidad flaubertiana es un principio estético subordinado a la verdad artística suprema: el arte debe perseguir «la Ilusión». El genio es ante todo un maestro del efecto capaz de crear una multiplicidad e integrarla en un todo maravilloso. La obra debe constituir una totalidad en la que cada parte tenga su razón de ser. En vistas a crear la ilusión el valor esencial es la verosimilitud. Para lograr la coherencia interna de la obra la clave es que los incidentes de la acción nazcan necesariamente de la psicología de los personajes. Fue Lessing en la *Dramaturgia de Hamburgo* el primero en formular tal teoría.

PALABRAS CLAVE: personaje, verdad, impersonalidad, verosimilitud, ilusión, totalidad.

ABSTRACT: One of the literary problems that Flaubert faces in his *Correspondence* is the creation of the character. Regarding this, he postulates an artistic truth: the writer must show himself as impersonal, not expressing his feelings about the characters in order to disappear behind his work so the readers see it as an emerging autonomous world. The impersonality that Flaubert defends is the result of the reading of Hegel's *Cours d'esthétique*, specifically the version of

Charles Bénard. The arguments of his theory of the impersonal writer in *Correspondence* are taken from an Hegelian analysis of Homer's work: a quality of his style is that the writer doesn't let hear his voice. However Flaubert's impersonality is an aesthetic principle subordinated to a supreme artistic truth: Art must pursue the «Illusion». The genius is specially a master of the effect who can create a multiplicity and incorporate it in a wonderful whole. The work should be a totality where every part has its *raison d'être*. In order to create the illusion, the essential value is the credibility. To achieve the internal coherence of the work, the clue is that the incidents of the action necessarily born of the psychology of the characters. Lessing was the first formulating this theory in *Hamburg Dramaturgy*.

KEYWORDS: character, truth, impersonality, credibility, illusion, whole.

En *La Dialéctica de Hegel*¹ (Gadamer, 2005: 125) explica que la obra del pensador alemán representa la culminación de la metafísica; la tradición de dos mil años que conformó la filosofía occidental llegó a su colapso a mitad del siglo XIX. La evidencia de esto se encuentra en el hecho de que desde entonces la filosofía ha sido una cuestión extra-académica «sólo autores de fuera de la academia, tales como Schopenhauer y Kierkegaard, Marx y Nietzsche, junto con los grandes novelistas de los siglos XIX y XX, han logrado ampliar la conciencia de la época y satisfacer la necesidad de una visión filosófica del mundo».

Gustave Flaubert nació en Ruán, en diciembre de 1821 y murió en su provincia natal en mayo de 1880. Publicó cinco obras: tres novelas —*Madame Bovary* (1857), *Salammbô* (1862), *L'Éducation sentimentale* (1869)—, un drama de gabinete —*La Tentation de Saint Antoine* (1874)—, un libro de relatos —*Trois contes* (1877)— y estrenó una pieza teatral —*Le candidat*— en el Vaudeville en 1874.

Bouvard et Pécuchet se publicó a título póstumo en 1881. Le faltaba muy poco pero todavía estaba sin terminar.

También dejó un epistolario de tintes platónicos y hegelianos que constituye la contramáscara de toda su obra.

Gracias a él la novela ha llegado a ser una de las grandes formas artísticas europeas. *Madame Bovary* es un hito en nuestra historia cultural y su protagonista, Emma, el último gran personaje de la literatura occidental.

¹ Publicada en 1976.

Puede definirse el conjunto de sus cartas personales como una diatriba contra todos aquellos que quieren someter el arte a fines que le son extraños o como un feroz ataque al sentir burgués: la mentalidad burguesa estrecha el ideal existencial en los límites de la familia y de la propiedad; exhibe una moral autosatisfecha que implica la negación de toda transcendencia humana y barre como si nada con la belleza principalmente porque es incapaz de identificarla como tal, del mismo modo que es incapaz de identificar lo vulgar.

Esta es la cita que mejor permite comprender la problemática de la que irradia el conjunto del epistolario así como el trasfondo de toda su obra: el tema faústico de la eterna insatisfacción.

Il y a des satisfactions bourgeoises qui dégoûtent, et de ces boheurs ordinaires dont la vulgarité me répugne. C'est pour cela que je suis toujours prévenu contre Béranger avec ses amours dans les greniers et son idéalisation du médiocre. Je n'ai jamais compris que dans un grenier on fût bien à vingt ans.² Et dans un palais sera-t-on mal? Est-ce que le poète n'est pas fait pour nous transporter ailleurs? Je n'aime pas à retrouver l'amour de la grisette, la loge du portier et mon habit râpé là où je vais pour oublier tout cela. Que les gens qui sont hereux là-dedans s'y tiennent, mais donner cela comme du beau, non, non. J'aime encore mieux rêver, dussé-je en souffrir, des divans de peau de cygne et des hamacs en plume de colibri (Carta a Louise Colet del 11 de enero de 1847, t. II, p. 425).

El síntoma artístico del triunfo del optimismo burgués es la idealización de lo mediocre: pretender que la vida prosaica y gris de cada día es fascinante y que la vulgaridad es hermosa. Flaubert se preguntaba —con razón— porqué el amor de una costurera jovencita y casquivana —no hay ninguna palabra en castellano que traduzca «grisette» —y no el de una sultana, y porqué las escenas de pasión tienen que ser en graneros —algo muy común en las campiñas— y no en palacios. Según esta concepción el arte deja de ser el territorio del esplendor y el ensueño para convertirse en el triste reflejo de las aspiraciones chatas del burgués medio.

² «Dans un grenier qu'on est bien à vingt ans!» es el estribillo de la canción de Béranger titulada «Le grenier».

Esa manera esencialmente inepta de interpretar y de captar la realidad se manifiesta en la novela en la creación de los personajes.

Gracias a estas misivas podemos observar cómo nuestro autor va vertebrando sus principios artísticos y cuáles son los fundamentos para la creación de su obra. Averiguamos en definitiva, en qué consiste «su propia poética». Flaubert fue un escritor extremadamente cerebral; sostenía que las novelas deben construirse como si fueran pirámides y sus obras obedecen a criterios de composición muy estrictos —las «argucias del arte», como él las llamaba— que a su vez obedecen a unos principios estéticos inapelables que no deben ser violados porque dichos principios señalan las «líneas rectas a seguir», son la tabla de salvación a la que debe aferrarse la literatura para emerger del lodazal en el que se está hundiendo y señalar así los primeros pasos de la literatura del porvenir. Es por eso que reivindicó la necesidad de una literatura consciente.

Le génie n'est pas rare maintenant, mais ce que personne n'a plus et ce qu'il faut tâcher d'avoir c'est la conscience (Carta a Louise Colet del 18 de enero de 1854, t. II, p. 510).

El movimiento romántico supuso la gran transformación de la conciencia de Occidente pero en la segunda mitad del siglo XIX ha dado ya sus frutos literarios y se encuentra en franca decadencia. Lo que en un principio fue la expresión de la libre subjetividad se ha convertido ahora en la torpe exhibición de un lirismo narcisista, declamatorio y sentimental. Los escritores contemporáneos, unos por canallería —vender sus libros y abarcar un amplio espectro de público— y otros porque su forma de sentir es puramente burguesa, han convertido la literatura en un vertedero de pasiones —de falsas pasiones— y de sentimentalismo. Las poéticas fáciles, los sentimientos banales, los clichés de un romanticismo deformado al gusto burgués extienden su dominio contaminándolo todo, con el resultado de una visión maniquea y banal del ser humano. Lo malo es que ante esta situación tampoco se aprecian signos de renovación literaria.

Nous manquons de levier, la terre nous glisse sous les pieds. Le point d'appui nous fait défaut, à tous, littérateurs et écrivains que nous sommes (Carta a Louise Colet del 24 de abril de 1852, t. II, p. 76).

Algunos —Leconte de Lisle— preconizaron una vuelta a los griegos. Pero eso no era posible porque nuestro sentimiento ya es moderno: la barriga de Sancho Panza ha reventado el cinturón de Venus.

Quel artiste donc on serait si l'on n'avait jamais lu que du beau, vu que du beau, aimé que le beau; [...] Les grecs avaient tout cela. Ils étaient comme plastique dans de conditions que rien ne redonnera. Mais vouloir se chasser de leurs bottes est démente. Ce ne sont pas des chlamydes qu'il faut au Nord, mais des pelisses de fourrure. La forme antique est insuffisante à nos besoins et notre voix n'est pas faite pour chanter ces airs simples. Soyons aussi artistes qu'eux, si nous le pouvons, mais autrement qu'eux. La conscience du genre humain s'est élargie depuis Homère. Le ventre de Sancho Pança fait craquer la ceinture de Venus (Carta a Louise Colet del 15 de julio de 1853, t. II, pp. 384-385).

Uno de los aspectos de la creación literaria en que Flaubert centra su atención es en la creación de los personajes. Sus preferidos son Nerón —de Suetonio—, Ulises, Hamlet, Sancho... Algunos de ellos pertenecen a la Antigüedad clásica, otros surgen del universo shakespiriano, rabelesiano o cervantino; otros forman parte de algunos cuentos o fábulas de autores franceses del siglo XVII —La Fontaine, Mme D'Aulnoy y la Bruyère). También hay alguno del Marqués de Sade —lo consideró el punto álgido del catolicismo por lo de la carne martirizada— y de los cuentos de Voltaire.

Al valorar los personajes que pertenecen a la Antigüedad clásica o a la Modernidad normalmente sus comentarios son exiguos y expresan una profunda admiración. Se muestra mucho más expansivo cuando critica furibundo las creaciones de los autores contemporáneos a quienes acusa de crear unos personajes ajustados a los gustos del público o de adoptar un punto de vista directamente condicionado por las conveniencias del arte oficial o del arte socialista.³ Unos pretenden que la literatura debe ser edificante

³ En el arte oficial, de tono religioso y conservador, los personajes femeninos son un modelo de pureza y virtud y los personajes masculinos decididos e idealistas. En el arte progresista los obreros son siempre honrados y los patrones pérfidos. Baudelaire abordó estos problemas en el artículo titulado «Los dramas y las novelas honestos» publicado en la «Semaine théâtrale» el 27 de noviembre de 1851.

y otros que el arte debe servir para la moralización de las masas. Unos son puritanos y otros progresistas. Contra el sector socialista lanza una grave acusación: haber negado el dolor.

Voilà ce que tous les socialistes du monde n'ont pas voulu voir, avec leur éternelle prédication matérialiste. Ils ont nié la *Douleur*, ils ont blasphémé les trois quarts de la poésie moderne, le sang du christ qui se remue en nous.— Rien ne l'extirpera, rien ne la tarira.⁴ Il ne s'agit pas de la dessécher, mais lui faire des ruisseaux. Si le sentiment de l'insuffisance humaine, du néant de la vie venait périr (ce qui serait la conséquence de leur hypothèse), nous serions plus bêtes que les oiseaux, qui au moins perchent sur les arbres (Carta a Louise Colet del 4 de septiembre de 1852, t. II. P. 151).

A ambos sectores les acusa de crear «maniqués» en lugar de seres humanos. El resultado es un modo de representación del ser humano pobre, edulcorado, banal, falso, simple, maniqueo, del todo inverosímil o irrisorio.

El sello del genialidad radica precisamente en el hecho de haber aportado personajes nuevos a la conciencia de la humanidad. Afirma que Ulises es el mejor personaje de la Antigüedad y Hamlet el mejor de la época moderna.

Ce qui distingue les grands génies, c'est la généralisation et la création. Ils résument en un type des personnalités éparses et apportent à la Conscience du genre humain des personnages nouveaux. Est-ce qu'on ne croit pas à l'existence de D(on) Quichotte comme à celle de César? Shakespeare est quelque chose de formidable sous ce rapport. Ce n'était pas un homme, mais un continent. Il avait des grands hommes en lui, des foules entières, des paysages (Carta a Louise Colet del 25 de septiembre de 1852, t. II, p. 164).

El genio se aparta de los caminos andados y trae una novedad, es capaz de crear un perfil psicológico con tal veracidad que introduce la con-

⁴ Flaubert fue un ávido lector del *Libro de Job*, su obra bíblica preferida. «Faire venir un être c'est faire venir un misérable. "Pourquoi la lumière a-t-elle été donnée à un misérable et la vie à ceux qui sont dans l'amertume du coeur?" C'est Job qui dit cela, aimes-tu ce livre? C'est un des beaux qu'on a faits depuis qu'on en fait». (Carta a Louise Colet del 4 de octubre de 1846, t. I, p. 374).

ciencia de un modo humano de ser, difuminando los contornos entre la realidad y la ficción. Diverge en distintos sentidos, para hacerlos converger posteriormente en la construcción de una unidad, de lo que en términos literarios se llama «ente ficcional», creando personajes que reflejen lo universal humano, lo eterno.

Pero aún hay más. Los grandes no sólo nos han dado personajes inmortales sino que han dibujado multitudes humanas:

... tu t'apercevais qu'il n'y avait rien de plus faible que de mettre en art ses sentiments personnels.— Suis cet axiome pas à pas, ligne par ligne, qu'il soit toujours inébranlable en ta conviction, en dissequant chaque fibre humaine, et en cherchant chaque synonyme de mot et tu verras! tu verras! Comme ton horizon s'agrandira, comme ton instrument ronflera, et quelle sérénité t'emplira! Refoulé à l'horizon, ton coeur l'éclairera du fond, au lieu de t'éblouir sur le premier plan. Toi disséminée en tous, tes personnages vivront, et au lieu d'une éternelle personnalité déclamatoire, qui ne peut même se constituer nettement, faute des détails précis qui lui manquent toujours à cause des travestissements qui la déguisent, on verra dans tes oeuvres des foules humaines (Carta a Louise Colet del 27 de marzo de 1852, t. II, p. 61).

En *La Ilíada* Homero creó la primera gran marea humana. Representar multitudes es la tarea más ardua y difícil que pueda imponerse un escritor; la consigna que da Flaubert para conseguirlo es que el autor debe mostrarse impersonal respecto al tema tratado, prescindiendo de declamar y de expresar sus propios sentimientos.

La personalidad sentimental se manifiesta en poesía con un lirismo lacrimógeno y vacuo y en la novela en el hecho de que los autores adoctrinan sobre los personajes, juzgando sobre la conducta de estos, declamando con parrafadas admonitorias y diciéndole al lector lo que tiene que pensar.

La esencia de la poesía es la exposición, ya se haga pintorescamente o moralmente, por el retrato psicológico de los personajes.

Malheureusement l'esprit françois a une telle rage d'*amusement*! Il lui faut si bien des choses voyantes! Il se plaît si peu à ce qui est pour moi la poésie même, à savoir, l'*exposition*, soit qu'on la fasse pittoresquement par le tableau, ou moralement par l'analyse psychologyque... (Carta a Louise Colet del 25 de junio de 1853, t. II, p. 362).

Cuando empieza a escribir *Madame Bovary* Flaubert tiene tras de sí la obra de Sthendal y de Balzac. En *Mimesis* Auerbach (1942) explica cual es la novedad que aporta el escritor normando respecto a sus dos predecesores:

... pero la actitud de Flaubert respecto a su asunto es totalmente distinta. En Sthendal y en Balzac podemos oír a cada momento cómo piensa el autor sobre sus personajes y sobre lo que ocurre; especialmente en Balzac, que acompaña siempre sus relatos de comentarios emotivos, irónicos, morales, históricos o económicos. También oímos a menudo lo que los personajes piensan y sienten, cuando el autor se identifica, puesto en una situación semejante, con el personaje. Ambas cosas faltan casi por completo en Flaubert. No expresa su opinión sobre episodios y personajes, y cuando éstos hablan, sucede de modo que se nota que el autor no se identifica con sus opiniones, y que tampoco abriga el propósito de que se identifique con ellas el lector. Desde luego, oímos hablar al escritor, pero no exterioriza opinión alguna ni hace comentarios. Su papel se limita a seleccionar episodios y a verterlos en palabras, y realiza esta función con el convencimiento de que cada episodio en que se logra una expresión pura y completa se interpreta a la perfección tanto a sí mismo como a los personajes que intervienen en él, mucho mejor y más exhaustivamente de lo que pudieran hacerlo cualquier opinión o juicio que se añadieran. En este convencimiento, es decir, en una profunda confianza en la veracidad del lenguaje, empleado con responsabilidad honrada y cuidadosamente, descansa el arte de Flaubert» (Auerbach, 2002: 457).

Este epistolario está sembrado de expresiones referidas al concepto de «verdad». «La vérité», «du vrai» o «qui soit vrai»... se repiten a lo largo de estas cartas con una frecuencia extraordinaria. Con esta terminología alude a la verdad metafísico-platónica,⁵ a la verdad de desvelamiento, indi-

⁵ «Il faut que je te gronde d'une chose qui me choque et qui me scandalise, c'est du peu de souci que tu as de l'Art maintenant. De la gloire, soit, je t'approuve; mais de l'Art, de la seule chose vrai et bonne de la vie! Peux-tu lui comparer à un amour de la terre, peux-tu préférer l'adoration d'une beauté relative au culte de la vrai?» (Carta a Louise Colet del 13 de septiembre de 1846, t. I, p. 339).

solublemente ligada a la verdad humana⁶ o simplemente a la realidad empírica.⁷ A veces utiliza la expresión «qui soit vrai» como sinónimo de «verosímil».

La poesía va intrínsecamente unida a una verdad existencial. No hay distinción entre lo bello moral y lo bello poético.

Il y a plus de vérité dans une scène de Shakespeare, dans une ode d'Horace ou d'Hugo, que dans tout Michelet, tout Montesquieu, tout Robertson (Carta a Louise Colet del 31 de mayo de 1839, t. I, p. 45).

Flaubert sostiene que la tarea del artista es pintar la existencia humana y que el arte o muestra la verdad o es una impostura.

Es difícil decir en pocas palabras lo que constituye para nuestro autor lo definitorio del hombre⁸ y del existir, pues intentó honradamente tener en cuenta todo el abanico de sentimientos, incluso los poco novelescos.

Nier l'existence des sentiments tièdes parce qu'ils sont tièdes, c'est nier le soleil tant qu'il n'est pas à midi. La vérité est tout autant dans les demi-teintes que dans les tons tranchés (Carta a Louise Colet del 11 de diciembre de 1846, t. I, p. 415).

Sus autores más admirados son aquellos que a través de sus criaturas han buceado en las profundidades del alma mostrando así el carácter poliédrico de lo humano.

Podría decirse que lo propio del hombre para él era la contradicción o el contraste, la miseria moral y la grandeza, lo sublime y lo abyecto, la ironía insolente y la ironía amarga. Aunque es cierto que a veces su mirada sobre lo humano es insoportablemente dura:

⁶«Cependant si jamais je prends une part active au monde ce sera comme penseur et comme démoralisateur. Je ne ferai que dire la vérité mais elle sera horrible, cruelle et nue». (Carta a Ernest Chevalier de 24 de febrero de 1839, t. I, p. 37).

⁷ «Ne trouves-tu pas qu'il y aurait un beau roman à faire sur l'histoire de Mme D.?.....Étudie bien ces personnages, complète dans ta tête ce que la vérité matérielle a toujours de tronqué et mets-nous ça en relief dans quelque bon livre bien tassé, bien nourri, varié de ton et d'aspects, uni d'ensemble et de couleur». (Carta a Louise Colet del 11 de diciembre de 1846, t. I, p. 415).

⁸Nos referimos al hombre y a la mujer. En sus cartas Flaubert dice «l'homme» para referirse al ser humano.

Le comique arrivé à l'extrême, le comique qui ne fait pas rire, le lirisme dans la blague, est pour moi tout ce qui me fait le plus envie comme écrivain. —Les deux éléments humains sont là. *Le malade imaginaire* descend plus loin dans les mondes intérieurs que tous les *Agammenon* (Carta a Louise Colet del 8 de mayo de 1852, t. II, p. 85).

En *Razones y Osadías*, una selección de citas de la *Correspondencia*, Jordi Llovet (1997: 16) apunta que «Flaubert creía por lo que respecta a los escritores, en dos tipos de verdad: La Verdad del arte (que escribe así, con mayúscula, muy a menudo) y la otra verdad, la verdad existencial o histórico-biográfica que siempre resulta previa, o cuanto menos simultánea, a todo acto de creación literaria». Acto seguido Llovet nos remite al fragmento nº 8 de su antología. Veamos cuál es esa verdad artística.

«Hay dos clases de poetas. Los más grandes, los raros, los verdaderos maestros resumen a la humanidad; sin preocuparse de sí mismos ni de sus propias pasiones, desechando su personalidad para absorberse de la de los demás, reproducen el Universo, que refleja en sus obras centelleante, vario, múltiple, como una bóveda celeste que se mira en el mar con todas sus estrellas y con toda su inmensidad. Los otros no hacen más que gritar para resultar armoniosos, llorar para enternecer, y ocuparse de sí mismos para convertirse en eternos. Posiblemente no habrían llegado más lejos si hubieran actuado de otro modo; pero a falta de amplitud poseen ardor y una palabra elocuente, mientras que si hubieran nacido con otro temperamento, entonces a lo mejor habrían carecido de genio. Byron era de esta familia, Shakespeare de la otra» (Carta a Louise Colet del 23 de octubre de 1846, t. I, p. 396).

Unos resumen a la humanidad y reproducen el universo; los otros en cambio, gritan para enternecer y se ocupan de sí mismos. La oposición entre Shakespeare y Byron ilustra la evolución de las concepciones artísticas flaubertianas. Él amó al poeta inglés por su ironía insolente y por la manera genial en que plasmó en sus obras su personalidad descollante. Pero con el transcurso del tiempo va matizando los motivos de su admiración por Byron y años más tarde ha radicalizado su discurso decantándose indiscutiblemente por el dramaturgo:

Je veux dire que tu t'apercevras bientôt, si tu suis cette voie nouvelle, que tu as acquis tout à coup des siècles de maturité et que tu prendras en pitié l'usage de se chanter soi-même. Cela réussit une fois dans un cri, mais quelque lyrisme qui ait Byron par exemple, comme Shakespeare l'écrase à côté, avec son impersonnalité surhumaine (Carta a Louise Colet del 27 de marzo de 1852, t. II, p. 62).

Lo que ha sucedido para que se defina con tanta vehemencia es que constata la superioridad de las obras que obedecen al criterio de impersonalidad, es decir, constata la superioridad de los poemas homéricos, de *El Quijote* y de las obras dramáticas de Shakespeare.²⁶

Homero, Cervantes y Shakespeare han conseguido desaparecer detrás de su obra y hacer que esta aparezca ante los ojos del lector como un mundo que emerge autónomamente: «el poema debe cantarse a sí mismo» es la consigna del escritor.

Esta evolución es el resultado de la lectura del *Cours d'esthétique* de Hegel.

En *Gustave Flaubert. Dix ans de critique. Notes inédites de Flaubert sur l'Esthétique de Hegel* Gisèle Séginger (2005) presenta por primera vez la transcripción de las notas manuscritas de Flaubert sobre la *Estética* de Hegel. Estos apuntes desvelan lo que el novelista tomó prestado del filósofo para alimentar su obra desde la primera *Éducation sentimentale* hasta *Bouvard et Pécuchet* (detalles, temas, principios de composición...). El dossier de notas sobre Hegel consta de dos partes que presentan dos lecturas de Hegel muy espaciadas en el tiempo; la primera al final de sus años de juventud y la segunda en el período de preparación de *Bouvard et Pécuchet*, su última obra. Probablemente Flaubert realizó la primera lectura en 1844, cuando se vio obligado a reposar a causa de su enfermedad —unos ataques de epilepsia. Durante ese tiempo se metió en una serie de lecturas antes de redactar los primeros capítulos de *l'Éducation sentimentale* empezada en 1843, interrumpida por la enfermedad y acabada en 1845.¹⁰

⁹ Flaubert puntualiza que la forma dramática tiene la ventaja de anular al autor.

²⁶ Aclaramos que se trata de la primera *Éducation sentimentale*, que no sólo no publicó en ese momento sino que además rehizo completamente. Más que dar su obra por «acabada» lo que hizo fue guardarla en un cajón. Lo que sucede es que Gisèle Séginger llama «obras» a los borradores. *L'Éducation sentimentale* (la versión definitiva) fue publicada en 1869, el mismo año en que Tolstoi publicó *Guerra y paz*.

En primer lugar leyó los dos primeros volúmenes de la traducción de *l'Esthétique* de Charles Bénard.¹¹ Esta *Estética* se fue editando por etapas: en 1840 y en 1841 se publicaron respectivamente el primer y el segundo volumen, en 1848 se publica el tercero (sobre la arquitectura, la escultura y la pintura) en 1851 el cuarto, y finalmente en 1852 el quinto. Gisèle Séginger revela que esta traducción no consistió en una verdadera traducción sino en una adaptación. El «adaptador» es Charles Bénard, un profesor que pretende hacer accesible un pensamiento alemán que a su juicio podía causar rechazo a la mentalidad francesa. Acto seguido la autora señala los aspectos más significativos de la «Advertencia»¹² preliminar de introducción al texto: el profesor justifica su postura de no traducir la totalidad pues juzga negativamente el estilo de Hegel, «“de una concisión desesperante”», «“sembrado de términos abstractos”», «“de una oscuridad proverbial en Alemania”», un estilo que es también «“pesado, confuso y cargado de expresiones metafóricas muchas de las cuales se acercan al lenguaje popular”». Por estos motivos Bénard estaba convencido de que una traducción «“completa y literal sería bárbara e ininteligible”». De esta manera decide que únicamente proporcionará un análisis detallado de la introducción y de los primeros capítulos. Por otra parte los enunciados metadiscursivos y el hecho de nombrar al filósofo «“Hegel concede, para servirme de su expresión...”» muestran muy bien la particularidad del trabajo de Bénard. Charles Bénard habla de sí mismo en primera persona y de Hegel en tercera persona.

El profesor explica que sigue el orden de la argumentación de Hegel pero que suprime los ejemplos, citas y repeticiones que considera superfluos. Añade que a veces se ha visto obligado a reemplazar las expresiones de Hegel por «“términos más o menos equivalentes, tomados prestados de nuestro lenguaje filosófico”». Bénard insiste sobre su objetivo: clarificar las ideas del filósofo alemán, pues cuando las cuestiones tratadas son menos

¹¹ *Cours d'esthétique*, par W. F. Hegel, analysé et traduit en partie par Charles Bénard (Paris, Joubert, 1840, 1843). Jean Bruneau señala las fechas de las distintas ediciones y el nombre de las editoriales que la llevaron a cabo. «Hegel, *Cours d'esthétique*..., analysé et traduit en partie par M. Ch. Bénard, I^{re} partie, Paris, Aimé André...et Nancy, Grimbold, Raybois et Cie, 1840, in-8°, VIII-348 p.; II^e partie, Paris, Joubert, 1843, in-8°, III-538 p.; III^e partie, Paris, Joubert, 1848, in-8°, 496 p.; et Paris, Ladrangé, 1851, in-8°, 388 p.». (*Corr.*, Jean Bruneau Vol I, p. 1016).

¹² «Avertissement»: antes del texto de Hegel, Bénard introduce unas páginas en las que explica las peculiaridades de su traducción.

abstractas, cambia de método y traduce «“más literalmente”». Ségínger (2005: 252) advierte que en aquella época esta práctica no era chocante en absoluto y finaliza su exposición señalando que el vocabulario estético de Flaubert —tal como aparece en la *Correspondencia* a partir del año 1846— está marcado «por la lectura de un Hegel afrancesado, por la lectura de una adaptación influenciada quizás por las nociones y las ideas tan de moda entonces, de Victor Cousin, que a su vez vulgarizó en sus obras algunas de las ideas de Hegel».

Pero dejando a un lado cual pueda ser la influencia hegeliana sobre el vocabulario o los problemas estéticos que se abordan en la *Correspondencia*, lo importante del trabajo de Ségínger es que permite comprobar la manera inusitadamente asombrosa en que nuestro autor erige toda su obra abasteciéndose de la *Estética* de Hegel; en cuanto al procedimiento y a los contenidos, mostrando una capacidad de asimilación y de «reconversión» extraordinarias. Basta decir que en *Salammbô* aprovecha la explicación de «La forma simbólica del arte» para ambientar la novela recreando la antigua religión cartaginesa; todo un mundo de concepciones cósmicas inmensas y de símbolos gráficos y escultóricos delirantes.

Tanto desde el punto de vista del procedimiento (la impersonalidad del autor) como del contenido (la importancia de que los personajes posean una personalidad compleja, los distintos tipos de conflicto...) o incluso en aspectos más específicos (caracterización mediante la vestimenta; el traje burgués aprieta, los de la Antigüedad son amplios y permiten mayor libertad de movimiento) crea sus personajes y situaciones tomando como línea de actuación los análisis y reflexiones del filósofo alemán.

Emma Bovary es una creación basada en las observaciones de Hegel sobre el carácter y el modo de actuar de Macbeth (una persona yendo a la deriva más absoluta, a quien nada detiene en el logro de sus objetivos y que sin reflexionar un instante precipita su propia ruina en un proceso frenético de ambición y despropósitos); el soldado Mâtho¹³ está basado en Hamlet (el soñador indeciso).

¹³ El protagonista de *Salammbô*, publicada en 1864.

Por lo que respecta al procedimiento, es decir, el punto de vista desde el cual el autor observa a sus personajes, toma como directriz los análisis hegelianos de los poemas homéricos. Su gran línea maestra, la imparcialidad, es un principio y un efecto estético tomado de esos análisis.

La lectura de la traducción francesa de Hegel resultó esencial para la obra de Flaubert.

Los argumentos con los que en la *Correspondencia* defiende su tesis del artista impersonal, el purgante necesario para limpiar de sentimentalismo la literatura, están tomados de la parte de la obra de Hegel dedicada a la épica.

Con Madame Bovary el propósito de Flaubert es narrar poéticamente como si de una epopeya se tratara, una realidad prosaica y desencantada; la historia de unos seres mediocres en un ambiente provinciano y vulgar, otorgando a la prosa la máxima perfección estética, elevándola a una categoría artística que hasta ahora había sido privativa del verso, convencido de que la prosa es una forma todavía muy joven cuyas posibilidades todavía no han sido explotadas.

Vouloir donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose et très prose) et écrire la vie ordinaire comme on écrit l'histoire ou l'épopée (sans dénaturer le sujet) est peut-être une absurdité. Voilà ce que je me demande parfois. Mais c'est peut-être aussi une grande tentative et très originale! (Carta a Louise Colet del 27 de marzo de 1853, t. II, p. 287).

Concibió Madame Bovary tomando como principios estéticos de creación el análisis de los poemas homéricos, «la epopeya propiamente dicha», como la llama Hegel. Sin embargo la historia se desarrolla en un terreno que ya no es el apropiado para el desarrollo de la acción épica: un Estado moderno.

Ainsi, un état social régularisé et organisé, avec une constitution et des lois positives, une juridiction qui s'étend à tout, une administration complète, des ministres, une chancellerie d'Etat, une police, etc., nous avons écarté tout cela comme une base tout à fait impropre au développement de l'action épique (Hegel-Bénard, 1860).

El suelo en el que se desenvuelve la acción ya no es la lejana edad heroica y en lugar de las hazañas de los héroes relatará las mezquindades de la época burguesa. Es cierto que de entrada, la idea parece descabellada. Pero le salió bien. Al menos en el sentido de que con estos principios Flaubert transformó la fisonomía de la novela; a partir de *Madame Bovary* todas las novelas serán impersonales. Ya no oímos la voz del autor expresando su disposición personal respecto a los personajes y los acontecimientos.

El método de Flaubert consiste en ofrecer el relato de un modo indirecto e impersonal, como si no existiera narrador. Valverde (2003: 189) señala que después se podrá llamar «cinematográfico» a este método.

Aunque la novela está concebida épicamente, el conflicto es dramático: surge de la acción, es decir, de los acontecimientos provocados por los personajes.

Los fragmentos del *Cours d'Esthétique* que transcribimos a continuación son de la traducción de Charles Bénard, de la segunda edición, la 1860.¹⁴ Veamos cómo la concepción flaubertiana del narrador impersonal está tomada del análisis hegeliano de los poemas homéricos. Estas citas pertenecen a la sección dedicada a la épica: «Poésie Épique».

Il faut écrire les dialogues¹⁵ dans l'estyle de la comédie et les narrations avec le style de l'épopée (Carta a Louise Colet del 30 de septiembre de 1853, t. II, p. 444).

El significado de estas palabras se entiende gracias a la explicación del filósofo sobre cuál es el lugar que el autor ocupa en la epopeya: lo definitorio de los poemas homéricos es que el poeta no deja oír su voz.

Mais, maintenant, à cause du caractère *objectif* de l'épopée dans son ensemble, le poète doit s'effacer devant son sujet et sa personnalité disparaître. L'oeuvre seule paraît et no le poète (Hegel-Bénard, 1860: 278).

¹⁴ En la edición de 1860 sólo se publicaron los tres últimos volúmenes de la edición anterior, es decir, la tercera parte de la *Estética*: «Système de Beaux arts». En la «Advertencia» preliminar de la segunda edición Charles Bénard expone que aunque la lectura de la tercera parte no puede sustituir la de la obra completa, no cree necesario reimprimir los dos primeros volúmenes por ser demasiado abstractos para los intereses del público y por la facilidad de encontrarlos en bibliotecas.

¹⁵ A Flaubert no le gustaban los diálogos; decía «detestar la poesía hablada».

El arte debe ser como la deidad flotante del *Génesis*:

Du moment que vous prouvez, vous mentez. Dieu sait le commencement et la fin l'homme le milieu.— L'art, comme lui dans l'espace, doit rester suspendu dans l'infini, complet en lui-même, indépendant de son producteur (Carta a Louise Colet del 27 de marzo de 1852, t. II, p. 62).

La epopeya expresa una acción en sí.

Or comme l'épopée exprime, non les sentiments de l'âme, mais une action en soi et des événements, le côté personnel de la production doit se retirer tout à fait sur le plan inférieur, d'autant plus que le poète s'absorbe complètement dans le monde qu'il développe sous nos yeux. — Sous ce rapport, le grand style épique consiste en ce que le poème paraît se chanter de lui-même (Hegel-Bénard, 1860: 279).

El lector no debe adivinar nada de la persona del autor:

L'auteur dans son oeuvre doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part (Carta a Louise Colet del 9 de diciembre de 1852, t.II, p. 204).

Mais, si l'on veut dire simplement par là que le poète s'est effacé devant son oeuvre, c'est faire son plus bel éloge. Cela ne signifie pas autre chose alors sinon que l'on ne peut y reconnaître aucune manière personnelle dans la pensée et le sentiment. C'est, en effet, ce qui a lieu dans les chants homériques (Hegel-Bénard, 1860: 240).

El autor debe observar impassiblemente a sus personajes sin dejar entrever nada de la propia individualidad:

Nul lyrisme, pas de réflexions, personnalité de l'auteur absente (Carta a Louise Colet del 31 de enero de 1852, t. II, p. 40).

Quand est-ce que l'on fera de l'histoire comme on doit faire du roman, sans amour ni haine d'aucun des personnages? Quand est-ce qu'on écrira les faits au point de vue d'une blague supérieure, c'est-à-dire comme le bon Dieu les voit, d'en haut? (Carta a Louise Colet del 7 de octubre de 1852, t. II, p. 168).

Los sentimientos y las reflexiones aparecen como algo que surge de la conciencia o de las palabras de los personajes.

... au contraire, les sentiments et les réflexions, doivent être exposés, en quelque sorte, comme étrangers au poète, comme quelque chose qui est arrivé, qui a été dit, qui a été pensé par les personnages, et ainsi n'interrompt pas le ton et la marche calme du récit. Le cri échappé à la passion, en général, ou le chant qui s'exale de l'âme, qui ne se produit là que pour manifester notre propre individualité, ne doivent avoir aucune place en l'épopée (Hegel-Bénard, 1860: 332-333).

Vargas Llosa explica desde un punto de vista técnico el logro de Flaubert: disimular a lo largo de todo el relato la existencia del narrador.¹⁶

La regla que le permite ser invisible es la objetividad: dice lo que ocurre pero no lo califica, se limita a transmitir lo que los personajes hacen, dejan de hacer o comentan a solas entre ellos, sin revelar jamás sus propios pensamientos, sus reacciones ante el mundo narrado. Carece de subjetividad, es indiferente como una cámara cinematográfica que también pudiera filmar lo invisible; no quiere demostrar, solo mostrar. Como respeta escrupulosamente esa inflexible ley de la objetividad, consigue su designio. El lector piensa que no existe, tiene la sensación de que la materia narrativa se autogenera ante sus ojos, que es el comienzo y el fin de sí misma. [...] El relator invisible es el eje de la teoría flaubertiana de la impersonalidad, el instrumento que permitió poner esa idea en práctica. [...] Esta invisibilidad exige del narrador una actitud impasible frente a lo que narra, le prohíbe entrometerse en el relato para sacar conclusiones o dictar sentencias. Su función es describir, no absolver ni condenar (Vargas Llosa, 2006: 185-186).

¹⁶ Llosa insiste en que debemos decir «narrador» y no autor. «Quien se hace invisible, narrando desde la tercera persona, manteniendo una inexorable neutralidad respecto de lo que ocurre en la realidad ficticia, no opinando, no sacando enseñanzas morales ni sociales de la historia, no conmoviéndose ante las experiencias de los personajes, es el narrador de la novela, no el autor». (Vargas Llosa, M. (2006): *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Ed. Alfaguara, Madrid).

Lo que sucede es que tanto Hegel como Flaubert hablan desde el punto de vista de la relación sujeto- objeto: el sujeto productor es «el artista», «el autor» o «el poeta» y el objeto producido la obra de arte.

El narrador invisible existía en la novela antes de *Madame Bovary*, pero sólo durante períodos breves. El novelista clásico encomendaba la narración a un narrador intruso que constantemente alterna con los personajes. «Hasta *Madame Bovary* el relator invisible nunca había tenido la función principalísima que tuvo en esta novela y ningún otro autor antes de Flaubert había conseguido técnicas tan eficaces para disimular la existencia del narrador» (Vargas Llosa, 2006:187).

Así pues, la impersonalidad flaubertiana es un método de escritura inseparable de un posicionamiento moral —no decirle al lector lo que tiene que pensar—, un procedimiento en vistas a lograr un efecto estético concreto, pero también es un principio subordinado a otra verdad artística.

La verdad artística suprema que Flaubert postula es que el arte debe perseguir la ilusión.

«Je ne crois seulement qu'à l'éternité d'une chose, c'est à celle de l'*Illusion*, qui est la vraie vérité. Toutes les autres ne sont que relatives». (Carta a Louise Colet, del 16 de septiembre de 1853, t. II, p. 433).

«La première qualité de l'Art et son but c'est l'*illusion*. L'émotion, laquelle s'obtient souvent par certains sacrifices de détails poétiques, est tout une autre chose et d'un ordre inférieur. J'ai pleuré à des mélodrames qui ne valaient pas quatre sous et Goethe ne m'a jamais mouillé l'oeil, si ce n'est d'admiration». (Carta a Louise Colet, del 16 de septiembre de 1853, t. II, p. 433).

Flaubert sostiene que «la finalidad del arte es la ilusión». De entrada esta afirmación causa cierto desconcierto pues es demasiado general y vaga; él tampoco explica a qué se refiere exactamente cuando habla de «la ilusión». En principio esta palabra remite a un estado psicológico o a un efecto óptico.

Sin embargo, entre los muchos ejemplos de autores y obras que salen en la *Correspondencia* encontramos la clave: ilusión es que el lector visualice perfectamente los caminos de la Mancha que Cervantes no describe en ningún momento. Ahí reside la maravilla.

«Quelle pauvre création, par exemple, que Figaro à côté de Sancho! Comme on se le figure sur son âne, mangeant des oignons crus et tatonnant le roussin, tout en causant avec son maître. Comme on voit ces

routes d'Espagne, qui ne sont nulle part décrites. Mais Figaro où est-il? À la Comédie-Française. *Littérature de société*». (Carta a Louise Colet del 26 de agosto de 1853, t. II, p. 417).

El genio es antetodo un maestro del efecto, un ilusionista que hace que aparezca ante los ojos del lector lo que no está escrito, un mago capaz de crear una multiplicidad —de personajes, paisajes, objetos, ambientes— e integrarla en un todo maravilloso.

Sólo siendo impersonal se puede lograr la fusión entre la realidad y el ensueño. Como lo hicieron Homero, Cervantes y Shakespeare. De hecho, este es el objetivo de Flaubert en todas sus obras.

Ce qu'il y a de prodigieux dans Don Quichotte, c'est l'absence d'art et la perpétuelle fusion de l'illusion et la réalité qui en fait un livre si comique et si poétique (Carta a Louise Colet del 22 de noviembre de 1852, t. II, p. 179).

Hegel explica porqué en la *Ilíada* los dioses parecen estar y no estar entre nosotros.

Mais dans Homère, les dieux flottent dans une lumière magique entre la réalité et la fiction (Hegel-Bénard, 1860: 323).

Y sólo siendo impersonal se puede reflejar lo delirante y alucinatorio, el desvarío colectivo; como en las escenas 2^a, 3^a, 4^a y 5^a del acto III de *El rey Lear*.

Dans cette scène tout le monde, à bout de la misère, et dans un paroxysme complet de L'être, perd la tête et déraisonne. Il y a là 3 folies différentes qui hurlent à la fois,¹⁷ tandis que le bouffon fait des plaisanteries, que la pluie tombe et le tonnerre brille (Carta a Louise Colet del 29 de enero de 1854, t. II, p. 516).

¹⁷ Victor Hugo señala cuáles son: la locura del loco profesional, el bufón; la locura del mísero, el rey Lear, y la locura del prudente, Edgar de Gloucester.

La otra consigna estética es que una obra debe constituir una totalidad, o si no, no es una obra. Pues «las perlas solas no hacen el collar, se necesita el hilo».¹⁸ No basta con unos hermosos párrafos para constituirla; debe poseer una articulación interna en la que cada parte tenga su razón de ser.

Travaille, médite surtout, condense ta pensée, tu sais que les beaux fragments ne font rien. L'unité, l'unité, tout est là. L'ensemble, voilà ce qui manque à tous ceux d'aujourd'hui, aux grands comme aux petits. Mille beaux endroits, pas une oeuvre (Carta a Louise Colet del 14 de octubre de 1846, t. I, p. 389).

Ser capaz de conformar una unidad es lo que marca la diferencia entre «encantador» o grande.

Personne n'a fait de plus beaux fragments que M[usset], mais rien que de fragments! Pas une oeuvre! Son inspiration est toujours trop personnelle, elle sent le terroir, le Parisien, le gentilhomme. Il a à la fois le soud-pied tendu et la poitrine débraillé. — Charmant poète d'accord, mais grand, non (Carta a Louise Colet del 25 de septiembre de 1852, t. II, p. 163).

Con las palabras «qui soit vrai», o «du vrai» Flaubert se refiere a la verosimilitud que todo prosista debe perseguir en una novela. La verosimilitud es el valor esencial en vistas a crear la ilusión y debe darse en dos direcciones: en relación al mundo exterior y en vistas a la coherencia interna del mundo creado.

En primer lugar, deben darse ciertas relaciones de verdad entre las novelas y el mundo novelado. Si se introducen «notas falsas» en la representación de una sociedad y de una época que es la del autor y la de sus lectores se estropea la sinfonía. En ese sentido se dirigieron sus reproches a las obras de los escritores contemporáneos; el ejemplo más llamativo es la crítica a *Les Misérables*: pretendiendo adoctrinar a través del arte se falta a la verdad humana o incluso a la más elemental verdad social.

¹⁸ La metáfora del collar también la emplea Hegel: «C'est un collier de perles [se refiere al *Poema del Cid*]; chaque tableau particulier est en lui-même achevé et complet, et cependant ces chants s'accordent si bien, qu'ils forment un même tout». (Hegel-Bénard.: *Op. cit.*, p. 373). Jean Bruneau dice que esta imagen proviene del *Bhagavat-Gita*.

Où y a-t-il des prostituées comme Fantine, des forçats comme Valjean et des hommes politiques comme les stupides cocos de l'A, B, C.¹⁹ Pas une fois on ne les voit *souffrir*, dans le fond de leur âme. Ce sont des mannequins, des bonshomes en sucre, à commencer par M. Bienvenu. Par rage socialiste, Hugo a calomnié l'Eglise comme il a calomnié la misère. Où est l'évêque qui demande la bénédiction d'un conventionnel? Où est la fabrique où l'on met à la porte une fille pour avoir eu un enfant, etc..? [...] Décidément ce livre, malgré les beaux morceaux, et ils sont rares, est enfantin. L'observation est une qualité seconde en littérature, mais il n'est pas permis de peindre si faussement la société, quand on est le contemporain de Balzac et de Dickens. [...] Quel insouciant de la beauté! (Carta a Emma Roger de Genettes, julio? De 1862, t. III, p. 236-237).

Por lo que respecta al logro de la coherencia interna del mundo creado, nuestro autor da otra consigna: los hechos, los acontecimientos, deben derivarse necesariamente de la psicología de los personajes. De lo contrario se vulnera «la lógica» de la novela. De no hacerlo así, si las acciones de los personajes no se desprenden de su psicología, se cae en la inverosimilitud. Un novelista tiene que ser muy cuidadoso y debe evitar desconcertar al lector con incoherencias: en la vida real las personas podemos —o solemos— comportarnos de una forma incoherente, imprevisible, o totalmente inesperada; nuestros actos no se desprenden necesariamente de nuestra psicología o temperamento; pero Flaubert insiste en que la novela no es una reproducción fiel de la vida o de la realidad, la novela es una creación, un producto artístico y como tal posee sus propias normas, obedece a una dinámica específica.

Para configurar una totalidad cualquier novelista debe respetar esta regla básica, el requisito indispensable para llegar a crear el efecto de un mundo independiente. En el mundo de la ficción debe salvaguardarse la coherencia interna entre la psicología del personaje y la acción. Los acontecimientos relatados aparecen así como algo necesario y no contingente: las cosas han ocurrido de una manera y no podía haber sido de otra.

Tzvetan Todorov (1967) explica que fue Lessing en la *Dramaturgia de Hamburgo*, el primero en comparar el trabajo del escritor —en este caso del

¹⁹ Es un club político.

dramaturgo— al del Creador que fabrica un mundo coherente y autónomo «*un monde où les phénomènes seraient enchaînés dans un autre ordre qu'en celui-ci, mais, il n'y seraient pas moins étroitement enchaînés*»,²⁰ en el que los incidentes de la acción nacen necesariamente de los personajes, y en donde que las pasiones de cada uno corresponden con su carácter; Todorov señala que en este sentido la obra escapa al autor que escribe bajo el dictado de sus propios personajes.

Veamos las palabras de Lessing:

«Si es troba en el primer cas,[se refiere al caso de llevar a escena una obra basada en hechos históricos] haurà d'idear per damunt de tot una sèrie de causes i efectes en virtut dels quals aquells forfets inversemblants no poden sinó produir-se. Insatisfet de fundar llur possibilitat en la simple credibilitat històrica, cercarà d'adequar-hi els caràcters dels seus personatges; cercarà de fer sorgir necessàriament l'un de l'altre els incidents que posen aquests caràcters en acció; cercarà de mesurar les passions d'acord amb cadascun dels caràcters; cercarà de desenvolupar aquestes passions d'una manera gradual; per tal de fer-nos copsar arreu el desenrotllament més natural lògic» (Lessing, 1987: 138).

Hegel expresa la misma idea cuando explica que en la épica se da un equilibrio entre acontecimientos externos y acción; en cambio el drama se caracteriza por la primacía de la acción.

«Du drame, au contraire est exclu l'événement simple, avec ses obstacles purement extérieurs, parce qu'ici l'extérieur ne peut conserver aucun droit indépendant; il doit dériver du but que poursuivent les personnages et des motifs qui les font agir. Ce qui fait que, quand les accidents s'introduisent dans le cours de l'action et paraissent en déterminer le dénouement, ils doivent encore trouver leur principe et leur justification dans le caractère et les motifs des personnages, aussi bien que les collisions qui forment le fond du drame» (Hegel-Bénard, 1860: 298).

²⁰ Citado por Todorov en *La littérature en péril* (2007), Flammarion, Mayenne, p. 51.

Lessing observa que lo que denota un auténtico espíritu creador es la invención dirigida a una finalidad precisa; en la medida en que un «poeta» sea digno de tal nombre le parecerá que la inverosimilitud es el peor de los defectos. En la *Dramaturgia de Hamburgo* encontramos diseminada toda una teoría de la ilusión basada en la verosimilitud. Esto es lo que escribió con ocasión del estreno de *Olint i Sophronia*, de Cronegk, una adaptación teatral del segundo capítulo de *Jerusalén liberada*.

Però saber impedir que aquestes noves intrigues disminueixin l'interès i vagin en detriment de la versemblança; poder-se desplaçar del punt de vista del narrador, a la veritable posició de cada personatge; no descriure les passions, sinó fer-les sorgir davant els ulls de l'espectador i créixer sense salts en una continuïtat d'il·lusió tal, que aquest espectador hagi de simpatitzar-hi tant si vol com si no: vet aquí allò que és necessari; allò que el geni fa sense saber-ho, sense explicar-se d'una manera enutjosa; i allò que el cervell enginyós es basqueja debades per imitar (Lessing, 1987: 29).

Así pues, lo que debe hacer el autor es ser impersonal, observar a los personajes desde afuera, sin entrometerse, para que los acontecimientos aparezcan como existentes por sí mismos y no relativos al modo de sentir o de pensar del escritor, y lograr la verosimilitud, la apariencia de lo verdadero, haciendo surgir los acontecimientos del temperamento de los personajes, configurando así un mundo independiente.

Esta es la verdad artística que defiende Flaubert.

Mais si votre oeuvre d'art est bonne, si elle est *vraie*, elle aura son écho, sa place, dans six mois, six ans ou après vous. Qu'importe! (Carta a Maxime du Camp del 26 de junio de 1852, t. II, p. 114).

Moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est (comme elle est *toujours*, en elle même, dans sa généralité, et dégagée de tous ses contingents éphémères). Mais il faut avoir la faculté *de se la faire sentir*. Cette faculté n'est autre chose que le génie. Voir. —Avoir le modèle devant soit qui pose (Carta a Louise Colet, 5-6 de junio de 1852, t. II, p. 128).

La poesía es la exposición; el genio ve el modelo ante sí. Es más, el poeta tiene que «ser ojo».

Quand je lis Shakespeare, je deviens plus grand, plus intelligent et plus pur. Parvenu au sommet d'une de ses oeuvres, il me semble que je suis sur une haute montagne. Tout disparaît, et tout apparaît. On n'est plus homme. On est *oeil* (Carta a Louise Colet del 27 de septiembre de 1846, t. I, p. 364).

Shakespeare habló del «ojo del poeta» en *Sueño de una noche de verano* —es Teseo, el personaje que encarna al autor,²¹ quien pronuncia estas palabras en el acto V.

(...) El ojo del poeta, en su delirio,
Va del cielo a la tierra, vuelve al cielo;
Y pues da cuerpo a la imaginación
A lo desconocido con su pluma.
El poeta da formas a lo etéreo,
Y le da un sitio en que habitar, y un nombre (Shakespeare, 2006: 120).

Homero, Shakespeare y Goethe «no hicieron otra cosa que representar».

Lorsqu'on écrit quelque chose de *soi*, la phrase peut être bonne par *jets* (et les esprits lyriques arrivent à l'effet facilement et en suivant leur pente naturelle), mais l'*ensemble* manque, les répétitions abondent, les redites, les lieux communs, les locutions banales. Quand on écrit au contraire une chose *imaginée*, comme tout doit alors découler de la conception et que la moindre virgule dépend du plan général, l'attention se bifurque. Il faut à la fois ne perdre pas l'horizon de vue et regarder à ses pieds (Carta a Louise Colet del 13 de diciembre de 1846, t. II, p. 416).

Madame Bovary es una historia inventada:

L'illusion (s'il y a une) vient au contraire de l'impersonnalité de l'oeuvre (A Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 18 de marzo de 1857, t. II, p. 691).

²¹ Di Lampedusa explica que normalmente en las obras de Shakespere hay algún personaje que encarna al autor.

La primera turba humana que Flaubert representó no fue en *Madame Bovary* sino en *Salammbô*, una novela de amor al más puro estilo romántico²² que narra las vicisitudes de un ejército de mercenarios en la primera Guerra Púnica. Aquí sí hay grandeza moral, tormento existencial, acciones nobles y sentimientos sublimes. Hasta el antagonista, un esclavo griego, Spendius, el prototipo de personaje pícaro y burlón, muere gloriosamente, crucificado junto con lo que queda del ejército de soldados mercenarios, aceptando su fin con una serenidad heroica. Pero para contarnos esta historia el autor tuvo que trasladarse al pasado.

Madame Bovary es la descripción de una existencia humana sin perspectivas. Eso también es una novedad. La protagonista, Emma, está desesperada de fastidio y aburrimiento, pero esta desesperación no ha sido causada por ningún acontecimiento en concreto: «Le bailan muchos deseos en la cabeza pero son completamente vagos: elegancia, amor, una vida llena de alternativas. Una desesperación tan vaga, puede haber existido siempre, pero antes no se pensó en tomarla seriamente como tema de una obra literaria; una tragedia tan informe si es que puede llamarse tragedia, desencadenada por la situación misma, no ha sido literariamente concebible hasta el romanticismo. Flaubert ha debido ser el primero que la ha descrito con personajes de escasa formación espiritual y pertenecientes a una clase inferior; y sin duda que es el primero en captar de modo directo lo que esta situación tiene de estado de ánimo. No ocurre nada, pero esta nada se ha convertido en un algo pesado, agobiante y amenazador» (Auerbach, 2002: 460).

²² «Je suis sans doute la victime de quelque holocauste qu'elle aura promis aux Dieux...? Elle me tient attaché par une chaîne que l'on n'aperçoit pas. Si je marche, c'est qu'elle avance; quand je m'arrête elle se repose! Ses yeux me brûlent, j'entends sa voix. Elle m'environne, elle me pénètre. Il semble qu'elle est devenue mon âme»! Flaubert, G. (2001): *Salammbô*, Ed. Gallimard, París, p. 90.

BIBLIOGRAFIA

- AUERBACH, E. (2002). *Mimesis*, Méjico: Fondo de cultura económica.
- BAUDELAIRE, C. (1999): *Crítica literaria*, Madrid: Visor.
- BERLIN, I. (2000): *Las raíces del romanticismo*, Madrid: Taurus.
- FLAUBERT, G. (1973-2007): *Correspondance*, vols. I, II, III, Gallimard.
- FLAUBERT, G. (2001): *Salammbô*, Paris: Flammarion.
- GADAMER, H. G. (2005): *La dialéctica de Hegel*, Madrid: Cátedra.
- HEGEL, W. F. (1860): *Cours d'esthétique*. Analisé et traduit en partie par Charles Bernard.vol.IV, <http://books.google.com> Fecha de consulta: 20/5/2009.
- HUGO, V. (2008): *Shakespeare*, Muro (Illes Balears): Ensiola.
- LAMPEDUSA, G. T di. (2009): *Shakespeare*, Nortesur, Barcelona.
- LESSING, G. E. (1987): *Dramatúrgia d'Hamburg*, Barcelona: Edicions 62.
- LLOVET, J. (1997): *Razones y osadías*, Barcelona: Edhasa, Edición de Jordi Llovet.
- PLATAS TASENDE, A. M. (2007): *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Espasa Calpe.
- SÉGINGER, G. (2005): *Gustave Flaubert 5. Dix ans de critique. Notes inédites sur l'Esthétique de Hegel*, Paris-Caen: Lettres modernes, Minard.
- TODOROV, T. (2007): *La littérature en péril*, Mayenne: Flammarion.
- VALVERDE, J. M. (2003): *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona: Ariel.
- VARGAS LLOSA, M. (2006): *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Madrid: Al-faguara
- WALL, G. (2003): *Flaubert*, Barcelona: Paidós.